

UMBERTO ECO

“LA ESTRATEGIA DE LA ILUSIÓN”

TV: LA TRANSPARENCIA PERDIDA

1. LA NEO TV

Erase una vez la Paleotelevisión, que se hacía en Roma o en Milán, para todos los espectadores, y que hablaba de inauguraciones presididas por ministros y procuraba que el público aprendiera sólo cosas inocentes, aun a costa de decir mentiras. Ahora, con la multiplicación de cadenas, con la privatización, con el advenimiento de nuevas maravillas electrónicas, estamos viviendo la época de la Neotelevisión. De la Paleo TV podía hacerse un pequeño diccionario con los nombres de los protagonistas y los títulos de las emisiones. Con la Neo TV sería imposible, no sólo porque los personajes y las rúbricas son infinitos, no sólo porque nadie alcanza ya a recordarlos y reconocerlos, sino también porque el mismo personaje desempeña hoy diversos papeles según hable en las pantallas estatales o privadas. Ya se han realizado estudios sobre las características de la Neo TV (por ejemplo, la reciente investigación sobre programas de entretenimiento, llevada a cabo por cuenta de la comisión parlamentaria de vigilancia, por un grupo de investigadores de la Universidad de Bolonia). El discurso que sigue no quiere ser un resumen de ésta o de otras investigaciones importantes, pero tiene en cuenta el nuevo panorama que estos trabajos han descubierto.

La característica principal de la Neo TV es que cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público. Poco importa qué diga o de qué hable (porque el público, con el telemando, decide cuándo dejarla hablar y cuándo pasar a otro canal). Para sobrevivir a ese poder de conmutación, trata entonces de retener al espectador diciéndole: “Estoy aquí, yo soy yo y yo soy tú.” La máxima noticia que ofrece la Neo TV, ya hable de misiles o de Stan Laurel que hace caer un armario, es ésta: “Te anuncio, oh maravilla, que me estás viendo; si no lo crees, pruébalo, marca este número, llámame y te responderé”.

Después de tantas dudas, al fin algo seguro: la Neotelevisión existe. Es verdadera porque es ciertamente una invención televisiva.

2. INFORMACION Y FICCION

Hay una dicotomía fundamental a la que recurren de modo tradicional (y no del todo erróneo) tanto el sentido común como muchas teorías de la comunicación para definir lo real. A la luz de esta dicotomía, los programas televisivos pueden dividirse, y se dividen en la opinión común, en dos grandes categorías:

1. *Programas de información*, en los que la TV ofrece enunciados acerca de hechos que se verifican independientemente de ella. Puede hacerlo de forma oral, a través de tomas en directo o en diferido, o de reconstrucciones filmadas o en estudio. Los acontecimientos pueden ser políticos, de crónica de sucesos, deportivos o culturales. En cada uno de estos casos, el público espera que la televisión cumpla con su deber: a) diciendo la *verdad*, b) diciéndola según unos criterios de *importancia* y de *proporción*, c) separando la *información* de los *comentarios*. Respecto a decir la verdad, sin entrar en disquisiciones filosóficas, diremos que el sentido común reconoce como verdadero un enunciado cuando, a la luz de otros

métodos de control o de enunciados procedentes de fuentes alternativas veraces, se confirma que corresponde a un estado de hecho (cuando el telediario dice que ha nevado en Turín, dice la verdad si el hecho es confirmado por la oficina meteorológica). Se protesta si lo que la televisión dice no corresponde a los hechos. Este criterio es también válido en aquellos casos en que la TV refiere, en resumen o por entrevista, opiniones ajenas (sea de un político, de un crítico literario o de un comentarista deportivo): la TV no se juzga por la veracidad de cuanto dice el entrevistado, sino por el hecho de que éste sea realmente quien corresponde al nombre y a la función que le son atribuidos y de que sus declaraciones no sean resumidas o mutiladas para hacerle decir algo que él (con datos en la mano) no ha dicho.

Los criterios de proporción y de importancia son más vagos que los de veracidad. De cualquier modo, se acusa a la TV cuando se cree que privilegia ciertas noticias en detrimento de otras, o que omite quizás otras consideraciones importantes, o que sólo refiere algunas opiniones excluyendo otras.

En lo que respecta a la diferencia entre información y comentario, también se considera intuitiva, aun cuando se sabe que ciertas modalidades de selección y montaje de las noticias pueden constituir un comentario implícito. En cualquier caso, se cree disponer de parámetros (de diversa irrefutabilidad) para determinar cuando la TV informa “correctamente”.

2. *Programas de fantasía o de ficción*, habitualmente denominados espectáculos (dramas, comedias, óperas, películas, telefilms). En tales casos, el espectador pone en ejecución por consenso eso que se llama suspensión de la incredulidad y acepta “por juego” tomar por cierto y dicho “seriamente” aquello que es en cambio efecto de construcción fantástica. Se juzga aberrante el comportamiento de quien toma la ficción por realidad (escribiendo incluso misivas insultantes al actor que personifica al “malo”). Sin embargo, se admite también que los programas de ficción vehiculan una verdad en forma *parabólica* (entendiendo por esto la afirmación de principios morales, religiosos, políticos). Se sabe que esta verdad parabólica no puede estar sujeta a censura, por lo menos no del mismo modo que la verdad de la información. A lo sumo, se puede criticar (aportando algunas bases “objetivas” de documentación) el hecho de que la TV haya insistido en presentar programas de ficción que acentuaban unilateralmente una particular verdad parabólica (por ejemplo, proyectando películas sobre los inconvenientes del divorcio cuando era inminente un referéndum sobre el tema).

En todo caso, en lo que se refiere a los programas informativos, se cree posible lograr una valoración aceptable intersubjetivamente respecto de la concordancia entre noticia y hechos; mientras que se discute subjetivamente la verdad parabólica de los programas de ficción y se intenta al máximo lograr una valoración aceptable intersubjetivamente respecto a la ecuanimidad con que son proporcionalmente presentadas verdades parabólicas en conflicto.

La diferencia entre estos dos tipos de programas se refleja en los modos en que los órganos de control parlamentario, la prensa o los partidos políticos promueven censuras a la televisión. Una violación de los criterios de veracidad en los programas de información da lugar a interpelaciones parlamentarias y artículos o editoriales de primera plana. Una violación (considerada siempre opinable) de los criterios de ecuanimidad en los programas de ficción provoca artículos en tercera página o en la sección televisiva.

En realidad, rige la opinión generalizada (que se traduce en comportamientos políticos y culturales) de que los programas informativos poseen relevancia *política*, mientras que los de ficción sólo tienen importancia *cultural*, y como tales *no* son de competencia del político. En efecto, se justifica que un parlamentario, comunicados de ANSA en mano, intervenga para criticar una transmisión del telediario juzgada facciosa o incompleta, pero no su intervención, obras de Adorno en mano, para criticar un espectáculo televisivo como apología de costumbres burguesas.

Esta diferencia se refleja también en la legislación democrática, que persigue las falsedades en acto público pero no los delitos de opinión.

No se trata aquí de criticar esta distinción o de invocar nuevos criterios (antes bien se desanimaría una forma de control político que se ejercitase sobre las ideologías implícitas en los programas de ficción). No obstante, se quiere señalar una dicotomía arraigada en la cultura, en las leyes y en las costumbres.

3. MIRAR A LA CÁMARA

Sin embargo, esta dicotomía ha sido neutralizada desde los comienzos de la TV por un fenómeno que podía comprobarse tanto en los programas informativos como en los de ficción (en particular en aquellos de carácter cómico, como los espectáculos de revista).

El fenómeno tiene relación con la oposición entre *quien habla mirando a la cámara y quien habla sin mirar a la cámara*.

De ordinario, en la televisión, quien habla mirando a la cámara se representa a sí mismo (el locutor televisivo, el cómico que recita un monólogo, el presentador de una transmisión de variedades o de un concurso), mientras que quien lo hace sin mirar a la cámara representa a otro (el actor que interpreta un personaje ficticio). La contraposición es grosera, porque puede haber soluciones de dirección por las que el actor de un drama mira a la cámara, y existen debates políticos y culturales cuyos participantes hablan sin mirar a la cámara. Sin embargo, la contraposición nos parece válida desde este punto de vista: quienes no miran a la cámara hacen algo que se considera (o se finge considerar) que harían también si la televisión no estuviese allí, mientras que quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y de que su discurso se produce justamente porque allí está la televisión.

En este sentido, no miran a la cámara los protagonistas reales de un hecho de crónica tomado por las cámaras mientras el hecho sucede; no miran a la cámara los participantes de un debate, porque la televisión los “representa” empeñados en una discusión que podría suceder también en otro lugar; no mira a la cámara el actor, porque quiere crear precisamente la ilusión de realidad, como si lo que hace formase parte de la vida real extratelevisiva (o extrateatral o extracinematográfica). En este sentido, se atenúan las diferencias entre información y espectáculo, porque la discusión no sólo se produce como espectáculo (y trata de crear una ilusión de realidad), sino que también el director, que recoge un acontecimiento del que quiere mostrar la espontaneidad, se preocupa de que sus protagonistas no se den cuenta o muestren no darse cuenta de la presencia de las cámaras, pidiéndoles que no miren (no hagan señas) hacia éstas. En este caso, se produce un fenómeno curioso: la televisión quiere, aparentemente, desaparecer en tanto que sujeto del acto de enunciación, pero sin engañar con esto al público, que sabe que la televisión está presente y es consciente de que eso que ve (real o ficticio) ocurre a mucha distancia y es visible precisamente en virtud del canal televisivo. Pero la televisión hace sentir su presencia exacta y solamente en tanto que canal.

En casos como éste, se acepta a menudo que el público se proyecte e identifique, viviendo en el suceso representado sus propias pulsiones o eligiendo como modelos a sus protagonistas, pero este hecho se considera normal televisivamente (habría que consultar a los psicólogos acerca de la valoración de la normalidad de la intensidad de proyección o de identificación actuada por los espectadores individualmente).

Por el contrario, el caso de quien mira a la cámara es diferente. Al colocarse de cara al espectador, éste advierte que le está hablando precisamente a él a través del medio televisivo, e implícitamente se da cuenta de que hay algo “verdadero” en la relación que se está estableciendo, con independencia del hecho de que se le esté proporcionando información o se le cuente sólo una historia ficticia. Se está diciendo al espectador: “No soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí y de veras os estoy hablando”.

Resulta curioso que esta actitud, que subraya de modo tan evidente la presencia del medio televisivo, produzca en los espectadores “ingenuos” o “enfermos” el efecto opuesto. Estos espectadores pierden el sentido de la mediación televisiva y del carácter fundamental de la transmisión televisiva, esto es, que se emite a gran distancia y se dirige a una masa indiscriminada de espectadores. Es una experiencia común, no sólo de presentadores de programas de entretenimiento, sino también de cronistas políticos, el recibir cartas o llamadas telefónicas de espectadores (calificados de anormales) en las que éstos preguntan: “Dígame si ayer por la noche usted me miraba de veras a mí, y en la emisión de mañana hágame saber a través de una señal”.

En estos casos (incluso cuando no están subrayados por comportamientos aberrantes), advertimos que *no está ya en cuestión la veracidad del enunciado*, es decir, la concordancia entre enunciado y hechos, sino *más bien la veracidad de la enunciación*, que concierne a la cuota de realidad de todo lo que sucede en la pantalla (y no de cuanto se dice a través de ella). Nos encontramos frente a un problema radicalmente diferente que, como se ha visto, recorre de manera bastante indistinta tanto las transmisiones informativas como las de ficción.

A este nivel, desde mediados de los años cincuenta, el problema se ha complicado con la aparición del más típico de los programas de entretenimiento, el concurso o telequiz. ¿El concurso dice la verdad o pone en escena una ficción?

Se sabe que provoca ciertos hechos mediante una puesta en escena preestablecida; pero también se sabe, y por evidente convención, que los personajes que aparecen concursando allí son verdaderos (el público protestaría si supiese que se trata de actores) y que las respuestas de los concursantes son valoradas en términos de verdaderas o falsas (o exactas y equivocadas). En este sentido, el presentador del concurso es al mismo tiempo garante de una verdad “objetiva” (o es verdadero o es falso que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821) y está sujeto al control de la veracidad de sus juicios (mediante la metagarantía del notario público). ¿Por qué aquí se hace necesario el notario, mientras que no se considera necesario un garante para autentificar la veracidad de las afirmaciones del locutor del telediarario? No es sólo porque se trata de un juego y porque estén en juego grandes ganancias, sino también porque no está dicho que el presentador deba decir siempre la verdad. En realidad, sería aceptable la situación en la que un presentador del concurso presentara a un cantante célebre con su propio nombre y luego se descubriera que se trata de un imitador. El presentador puede hacerlo incluso “por bromear”.

Se perfila así, desde tiempos ya lejanos, una especie de programas en los que el problema de la veracidad de los enunciados empieza a ser ambiguo, mientras que la veracidad del acto de enunciación es absolutamente indiscutible: el presentador está allí, frente a la cámara, y habla al público, representándose a sí mismo y no a un personaje ficticio.

La fuerza de esta verdad, que el presentador anuncia e impone quizás implícitamente, es tal que alguien puede creer, como hemos visto, que le habla sólo a él.

El problema existía pues desde el principio, pero estaba, no sabemos con cuánta intencionalidad, exorcizado, tanto en las transmisiones de información como en las de entretenimiento. Las transmisiones

de información tendían a reducir al mínimo la presencia de personas que miraran a la cámara. Salvo la anunciadora (que funciona como vínculo entre programas), las noticias no eran leídas, dichas o comentadas en video, sino sólo en audio, mientras que en la pantalla se sucedían telefotos, reportajes filmados, incluso a costa de recurrir a material de archivo que denunciaba su propia naturaleza. La información tendía a comportarse como los programas de ficción. La única excepción la constituían personajes carismáticos como Ruggiero Orlando, a quien el público reconocía una naturaleza híbrida entre cronista y actor, y a quien podían perdonar incluso comentarios, gestos teatrales y fanfarronadas.

Por su parte, los programas de entretenimiento —cuyo ejemplo principal era *Lascia o Raddoppia* (Lo toma o lo deja)— tendían a asumir las características de las emisiones de información: Mike Bongiorno no se proponía como “invención” o ficción, se colocaba como mediador entre el espectador y algo que sucedía de manera autónoma.

Pero la situación se fue complicando cada vez más. Un programa como *Specchio segreto* (Espejo secreto, una especie de *Cámara indiscreta*) debía su fascinación a la convicción de que las acciones de sus víctimas (sorprendidas por la cámara oculta, que no podían ver) era algo *verdadero*, y sin embargo todo el mundo se divertía, pues se sabía que eran las intervenciones provocadoras de Loy las que hacían que ocurriera lo que ocurría, las que hacían que sucediese en cierta manera *como si* se estuviera en un teatro. La ambigüedad era todavía más intensa en programas como *Te la dò io l’America* (Te regalo América), donde se asumía que la Nueva York que Grillo mostraba era “verdadera”, y se aceptaba no obstante que Grillo se entrometiera para determinar el curso de los acontecimientos como si se tratase de teatro.

En fin, para confundir más las ideas, llegó el programa contenedor donde, por algunas horas, un conductor habla, hace escuchar música, presenta una escenificación y después un documental o un debate o incluso noticias. En este punto, hasta el espectador superdesarrollado confunde los géneros. Llega a sospechar que el bombardeo de Beirut sea un espectáculo y a dudar de que el público de jovencitos que aplaude en el estudio a Beppe Grillo esté compuesto de seres humanos.

En resumen, estamos hoy ante unos programas en los que se mezclan de modo indisoluble información y ficción y donde no importa que el público pueda distinguir entre noticias “verdaderas” e invenciones ficticias. Aun admitiendo que se esté en situación de establecer la distinción, ésta pierde valor respecto a las estrategias que estos programas llevan a efecto para sostener la autenticidad del acto de enunciación.

Con este fin, tales programas ponen en escena el propio acto de la enunciación a través de *simulacros* de la enunciación, como cuando se muestran en pantalla las cámaras que están filmando lo que sucede. Toda una estrategia de ficciones se pone al servicio de un efecto de verdad.

El análisis de todas estas estrategias revela el parentesco que liga los programas informativos con los de entretenimiento: el TG2 (Telediaro 2) puede considerarse como un estudio abierto, en el que la información ya había hecho suyos los artificios de producción de realidad de la enunciación típicos del entretenimiento.

Nos encaminamos, por tanto, hacia una situación televisiva en que la relación entre el enunciado y los hechos resulta cada vez menos relevante, con respecto a la relación entre la verdad del acto de enunciación y la experiencia de recepción por parte del espectador.

En los programas de entretenimiento (y en los fenómenos que producen y producirán de rebote sobre los programas de información “pura”) cuenta siempre menos el hecho de que la televisión diga la verdad que el hecho de *que ella sea la verdad*, es decir, que esté hablando de veras al público y con la participación (también representada como simulacro) del público.

4. ESTOY TRANSMITIENDO, Y ES VERDAD

Entra así en crisis la relación de verdad factual sobre la que reposaba la dicotomía entre programas de información y programas de ficción, y esta crisis tiende cada vez más a implicar a la televisión en su conjunto, transformándola de *vehículo de hechos* (considerado neutral) en *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad.

A tal fin, es interesante ver el papel *público* y *evidente* que desempeñan ciertos aspectos del aparato de filmación, aspectos que en la Paleo TV debían permanecer ocultos al público.

La jirafa. En la Paleo TV, había un aullido de alarma que preludiaba las llamadas de atención, las cartas de despido y el hundimiento de honradas carreras: ¡jirafa en pantalla! La jirafa, es decir, el micrófono, no debía verse, ni en sombra (en el sentido de que la jirafa era temidísima). La televisión se obstinaba patéticamente en presentarse como realidad y, por tanto, había que ocultar el artificio. Después, la jirafa hizo su entrada en los concursos, más tarde en los telediarios y por último en diferentes espectáculos experimentales. La televisión ya no oculta el artificio, por el contrario, la presencia de la jirafa asegura (incluso cuando no es cierto) que la emisión es en directo. Por lo tanto, en plena naturaleza. Por consiguiente, la presencia de la jirafa sirve ahora para ocultar el artificio.

La cámara. Tampoco debía verse la cámara. Y también la cámara ahora se ve. Al mostrarla, la televisión dice: “Yo estoy aquí, y si estoy aquí, esto significa que delante de vosotros tenéis la realidad, es decir, la televisión que filma. Prueba de ello es que, si agitáis la mano delante de la cámara, os verán en casa”. El hecho inquietante es que, si en televisión se ve una cámara, no es ciertamente la que está filmando (salvo en casos de complejas puestas en escena con espejos). Por tanto, cada vez que la cámara aparece, está mintiendo.

El teléfono del telediario. La Paleo TV mostraba personajes de comedia que hablaban por teléfono, es decir, informaba sobre hechos verdaderos o presuntamente verdaderos que sucedían fuera de la televisión. La Neo TV usa el teléfono para decir: “Estoy aquí, conectada a mi interior con mi propio cerebro y, en el exterior, con vosotros que me estáis viendo en este momento”. El periodista del telediario usa el teléfono para hablar con la dirección: bastaría con un interfono, pero entonces se escucharía la voz de la dirección que, por el contrario, debe permanecer misteriosa: la televisión habla con su propia secreta intimidad. Pero lo que el telecronista oye es verdadero y decisivo. Dice: “En un momento veremos las imágenes filmadas”, y justifica así largos segundos de espera, porque lo filmado debe venir del lugar justo, en el momento justo.

El teléfono de Portobello. El teléfono de *Portobello*, y de transmisiones análogas, pone en contacto el gran corazón de la televisión con el gran corazón del público. Es el signo triunfal del acceso directo, umbilical y mágico. Vosotros sois nosotros, podéis formar parte del espectáculo. El mundo del que os habla la televisión es la relación entre nosotros y vosotros. El resto es silencio.

El teléfono de la subasta. Las Neo TV privadas han inventado la subasta. Con el teléfono de la subasta, el público parece determinar el ritmo del propio espectáculo. De hecho, las llamadas son filtradas y es legítimo sospechar que en los momentos muertos se use una llamada falsa para hacer subir las ofertas. Con el teléfono de la subasta, el espectador Mario, al decir “cien mil”, convence al espectador José de que vale la pena decir “doscientas mil”. Si sólo llamase un espectador, el producto sería vendido a un precio muy bajo. No es el subastador quien induce a los telespectadores a gastar más, es un telespectador quien induce a otro, o bien el teléfono. El subastador es inocente.

El aplauso. En la *Paleo TV* el aplauso debía parecer verdadero y espontáneo. El público en el estudio aplaudía cuando aparecía un letrado luminoso, pero el público que veía la emisión en su televisor no debía saberlo. Naturalmente ha llegado a saberlo y la *Neo TV* ha dejado de fingir: el presentador dice “¡Y ahora, un gran aplauso!” El público del estudio aplaude y el espectador en su casa se siente satisfecho, porque sabe que el aplauso no es fingido. No le interesa que sea espontáneo, sino que sea de veras televisivo.

5. LA PUESTA EN ESCENA

Entonces, ¿la televisión ya no muestra acontecimientos, esto es, hechos que ocurren por sí mismos, con independencia de la televisión y que se producirían también si ésta no existiese?

Cada vez menos. Ciertamente, en *Vermicino* un niño cayó *de veras* en un pozo y *de veras* murió. Pero todo lo que se desarrolló entre el principio del accidente y la muerte del niño sucedió como sucedió porque la televisión estaba allí. El hecho captado televisivamente en su mismo inicio se convirtió en una *puesta en escena*.

No vale la pena referirse aquí a los estudios más recientes y decisivos sobre el tema, y pienso en el fundamental libro de Bettetini, *Produzione del senso y messa in scena* : basta apelar al sentido común. El espectador de inteligencia media sabe muy bien que cuando la actriz besa al actor en una cocina, en un yate o en un prado, incluso cuando se trata de un prado verdadero (con frecuencia es el campo romano o la costa yugoslava), se trata de un prado *elegido, predispuesto, seleccionado*, y por tanto en cierta medida *falsificado* a fines del rodaje.

Hasta aquí el sentido común. Pero el sentido común (y a menudo también la atención crítica) se halla mucho más desarmado con respecto a lo que se llama transmisión en directo. En ese caso, se sabe (incluso aunque se desconfa y se supone que el directo es un diferido enmascarado) que las cámaras transmiten desde el lugar donde sucede algo, algo que ocurriría de todos modos, aunque no estuvieran presentes las cámaras de televisión.

Desde los principios de la televisión, se sabe que incluso el directo presupone una elección, una manipulación. En mi lejano ensayo “El azar y la intriga” (ahora en *Obra abierta*) traté de mostrar cómo un conjunto de tres o más cámaras que transmiten un partido de fútbol (acontecimiento que por definición sucede por razones agonísticas, donde el delantero centro no se prestaría a fallar un gol por exigencias del espectáculo, ni el portero a dejarlo pasar) opera una selección de los hechos, enfoca ciertas acciones y omite otras, intercala tomas del público en menoscabo del juego y viceversa, encuadra el terreno de juego desde una perspectiva determinada. En suma, *interpreta*, nos ofrece un partido visto por el realizador del programa y no un partido en sí.

Pero este análisis no cuestionaba el hecho indiscutible de que el evento ocurriese con independencia de su transmisión. Esta transmisión interpretaba un hecho que ocurría de forma autónoma, ofrecía una parte de éste, una sección, un punto de vista, aunque se trataba siempre de un punto de vista sobre la “realidad” extratelevisiva.

Tal consideración es, sin embargo, afectada por una serie de fenómenos que percibimos en seguida:

a) El hecho de saber que el acontecimiento será transmitido influye en su *preparación*. A propósito del fútbol, obsérvese la evolución del viejo balón de cuero tosco al balón televisivo escaqueado; o el cuidado que ponen los organizadores en colocar importantes vallas publicitarias en posiciones estratégicas, para

engañar a las cámaras y al ente estatal que no quería hacer publicidad; sin hablar de ciertos cambios, indispensables por razones cromático-perceptivas, experimentados por las camisetas.

b) La presencia de las cámaras de televisión influye en el desarrollo del acontecimiento. En el suceso de Vermicino, tal vez el socorro hubiese dado los mismos resultados aunque la televisión no hubiese estado presente por espacio de dieciocho horas, pero indudablemente la participación hubiera sido menos intensa y quizá menores las obstrucciones y la confusión. No quiero decir que Pertini no hubiera estado presente, pero sí ciertamente durante menos tiempo: no es que se tratase de un cálculo teatral, pero es evidente que estaba allí por razones simbólicas, para significar ante millones de italianos la participación presidencial; y que esa participación simbólica fuese, como creo, “buena”, no quita que estuviera inspirada por la presencia de la televisión. Podemos incluso preguntarnos qué hubiera sucedido si la televisión no hubiese seguido ese hecho y las alternativas son dos: o los socorros hubieran sido menos generosos (no importa el resultado, pensamos en los esfuerzos, y sabemos muy bien que sin la presencia televisiva aquellos tipos pequeños y delgados que acudieron a prestar ayuda no hubieran sabido nada del acontecimiento), o bien la menor afluencia de público hubiera permitido realizar una operación de socorro más racional y eficaz.

En ambos casos descritos, podemos ver que se perfila ya un esbozo de *puesta en escena*: en el caso del partido de fútbol es intencional, aunque no cambie radicalmente el evento; en el caso de Vermicino es instintivo, inintencional (al menos a nivel consciente), pero puede cambiar radicalmente el hecho.

Sin embargo, en la última década el directo ha sufrido cambios radicales respecto a la puesta en escena: desde las ceremonias papales hasta numerosos acontecimientos políticos o espectaculares, sabemos que tales acontecimientos no se hubieran concebido tal como lo fueron de no mediar la presencia de las cámaras de televisión. Nos hemos ido acercando cada vez más a una predisposición del acontecimiento natural para fines de la transmisión televisiva. El matrimonio del príncipe Carlos de Inglaterra verifica totalmente esta hipótesis. Este ceremonial no sólo no se hubiera desarrollado tal como se desarrolló, sino que probablemente ni siquiera hubiera tenido lugar, si no hubiese debido ser concebido para la televisión.

Para medir del todo la novedad de esta *Royal Wedding* es necesario remontarse a un episodio análogo acaecido hace casi veinticinco años: la boda de Rainiero de Mónaco con Grace Kelly. Aparte la diferencia de dimensiones de los dos reinos, el acontecimiento se prestaba a las mismas interpretaciones: el momento políticodiplomático, el ritual religioso, la liturgia militar, la historia de amor. Pero el matrimonio monegasco ocurría a principios de la era televisiva y se había organizado sin tener en cuenta la televisión. Aun en el caso de que los organizadores hubieran considerado la idea de la televisión, la experiencia era todavía insuficiente. Así el acontecimiento se desarrolló verdaderamente por su cuenta y al director televisivo sólo le quedó *interpretarlo*. Al hacerlo, privilegió los valores románticos y sentimentales frente a los políticodiplomáticos, lo privado frente a lo público. El acontecimiento sucedía: las cámaras enfocaban aquello que contaba para los fines del tema que la televisión había elegido.

Durante una parada de bandas militares, mientras tocaba una sección de *marines* de evidentes funciones representativas (hay que considerar que en el principado de Mónaco los *marines* eran también noticia), las telecámaras enfocaron en su lugar al príncipe, que se había ensuciado el pantalón al rozar la balaustrada del balcón, y que, casi a hurtadillas, se inclinaba para sacudirse el polvo con la mano, sonriendo divertido a la novia. Una elección ciertamente, un decidirse por la novela rosa frente a la opereta, pero realizada, por así decirlo, *a pesar* del acontecimiento, aprovechando los intersticios no programados. Así, durante la ceremonia nupcial, el realizador siguió la misma lógica que lo había guiado la jornada precedente: eliminada la banda de *marines*, era preciso eliminar también al prelado que celebraba el rito, y las cámaras permanecieron fijas enfocando el rostro de la novia, princesa ex actriz, o actriz y futura princesa. Grace Kelly

representaba su última escena de amor, el realizador narraba, pero parasitariamente (y por ello de manera creativa), usando a modo de collage retazos de aquello que sucedía de manera autónoma.

Con la *Royal Wedding* del príncipe heredero del Reino Unido las cosas fueron muy diferentes. Era absolutamente evidente que todo lo que sucedía, de Buckingham Palace a la catedral de Saint Paul, había sido estudiado para la televisión. El ceremonial había excluido los colores inaceptables, modistos y revistas de modas habían sugerido los colores pastel, de modo que todo respirase cromáticamente no sólo un aire de primavera, sino un aire de primavera televisiva.

El traje de la novia, que tantas molestias causó al novio que no sabía cómo levantarlo para hacer sentar a su prometida, no estaba concebido para ser visto de frente, ni de lado, ni siquiera desde detrás, sino desde lo alto, como se veía en uno de los encuadres finales, en que el espacio arquitectónico de la catedral quedaba reducido a un círculo dominado en el centro por la estructura cruciforme del transepto y de la nave, subrayada por la larga cola del traje nupcial, mientras que los cuatro cuarteles que rodeaban este blasón estaban formados, como en un mosaico bizantino, por el punteado colorido de la vestimenta de los integrantes del cortejo, de los prelados y del público masculino y femenino. Si Mallarmé afirmó una vez que *le monde es fait pour aboutir à un livre*, la retransmisión de la boda real decía que el Imperio Británico estaba hecho para dar vida a una admirable emisión de televisión.

He podido ver personalmente diversas ceremonias londinenses, entre ellas la anual *Trooping the Colours*, donde la impresión más desagradable la producen los caballos, adiestrados para todo, excepto para abstenerse de ejercer sus legítimas funciones corporales: en estas ceremonias, la reina se mueve siempre en un mar de estiércol, ya que los caballos de la Guardia —sea por la emoción o por la normal ley de la naturaleza— no saben hacer nada mejor que llenar de excrementos todo el recorrido. Por otra parte, manejar caballos es una actividad muy aristocrática y el estiércol equino forma parte de las materias más familiares a un aristócrata inglés.

Durante la *Royal Wedding* no fue posible eludir esta ley natural. Pero quien vio la televisión pudo observar que este estiércol equino no era ni oscuro ni desigual, sino que aparecía siempre y por doquier de un color también pastel, entre el beige y el amarillo, muy luminoso, para no llamar demasiado la atención y armonizar con los suaves colores de los trajes femeninos. Después he leído (aunque no costaba demasiado imaginarlo) que los caballos reales habían sido alimentados durante una semana con unas píldoras especiales, para que el estiércol tuviera un color telegénico. Nada debía dejarse al azar, todo estaba dominado por la retransmisión.

Hasta el punto de que, en esa ocasión, la libertad de encuadre e “interpretación” dejada al realizador había sido, como es fácil de suponer, mínima: era preciso filmar lo que sucedía, en el lugar y en el momento en que se había decidido que sucediera. Toda la construcción simbólica estaba “predeterminada” en la puesta en escena previa, todo el acontecimiento, desde el príncipe hasta el estiércol equino, había sido preparado como un discurso de base, sobre el que el ojo de las cámaras, en su obligado recorrido, debería fijarse reduciendo al mínimo los riesgos de una interpretación televisiva. Es decir que la interpretación, la manipulación y la preparación para la televisión precedían la actividad de las cámaras. El acontecimiento nacía ya como fundamentalmente “falso”, dispuesto para la toma. Londres entero había sido dispuesto como un estudio, construido para la televisión.

6. ALGUNOS PETARDOS, PARA TERMINAR

Para terminar, podríamos decir que, en contacto con una televisión que sólo habla de sí misma, privado del derecho a la transparencia, es decir, del contacto con el mundo exterior, el espectador se repliega en sí

mismo. Pero en este proceso se reconoce y se gusta como televidente, y le basta. Vuelve cierta una vieja definición de la televisión: “Una ventana abierta a un mundo cerrado.”

Pero, ¿qué mundo “descubre” el televidente? Redescubre su propia naturaleza arcaica, pretelevisiva —por un lado— y su destino de solitario de la electrónica. Y esto ocurre especialmente con la aparición de las emisoras privadas, saludables en un principio como garantía de una información más vasta, y finalmente “plural”.

La Paleo TV quería ser una ventana que desde la provincia más remota mostrara el inmenso mundo. La Neo TV independiente —a partir del modelo estatal de *Giochi senza frontiere* (Juegos sin fronteras)— apunta la cámara sobre la provincia, y muestra al público de Piacenza la gente de Piacenza, reunida para escuchar la publicidad de un relojero de Piacenza, mientras un presentador de Piacenza hace chistes gruesos sobre los pechos de una señora de Piacenza, que lo acepta todo mientras gana una olla a presión. Es como mirar con un largavistas al revés.

El presentador de la subasta es un vendedor y al mismo tiempo un actor. Pero un actor que interpretase a un vendedor no sería convincente. El público conoce a los vendedores, esos que le convencen para que compre un coche usado, la pieza de género, la grasa de marmota en las ferias campesinas. El presentador de la subasta debe tener buena presencia y hablar como sus espectadores, con acento y de ser posible despellejando la gramática. Debe decir “¡Exacto!”, y “¡Oferta muy interesante!”, como dice la gente que vende de veras. Debe decir “dieciocho quilates, señora Ida, no sé si me explico”. En realidad no debe explicarse, sino manifestar, ante la mercancía, la misma sorpresa llena de admiración que el comprador. En su vida privada, seguramente es probo y honestísimo, pero ante la cámara debe mostrarse un tanto tramposo, de otro modo el público no se fía. Así es como se comportan los vendedores.

En otro tiempo había palabrotas que se decían en la escuela, en el trabajo o en la cama. Pero en público había que controlar un poco esos hábitos, y la Paleo TV (sometida a censura y concebida para un público ideal, moderado y católico) hablaba de manera depurada. Las televisiones independientes, en cambio, quieren que el público se reconozca y se diga “somos nosotros mismos”. Por lo que tanto el cómico como el presentador que propone una adivinanza mirando el trasero de la espectadora, deben decir palabrotas y hablar con doble sentido. Los adultos se reencuentran, y la pantalla es, al fin, como la vida misma. Los chicos piensan que aquél es el modo apropiado de comportarse en público, como siempre habían sospechado. Este es uno de los pocos casos en los que la Neo TV dice la verdad absoluta.

La Neo TV, especialmente la independiente, explota a fondo el masoquismo del espectador. El presentador pregunta a tímidas amas de casa cosas que deberían hacerlas enrojecer de vergüenza, pero ellas entran en el juego y entre fingidos (o verdaderos) rubores se comportan como putillas. En Norteamérica, esta forma de sadismo televisivo ha culminado en el nuevo juego que Johnny Carson propone en el curso de su popularísimo programa *Tonight Show*. Carson cuenta la trama de un hipotético dramón tipo *Dallas*, en el que aparecen personajes idiotas, miserables, deformes, pervertidos. Mientras describe a uno de estos personajes, la cámara enfoca el rostro de un espectador, que al mismo tiempo puede verse en una pantalla colocada sobre su propia cabeza. El espectador ríe inocente mientras es descrito como un sodomita, un violador de menores; la espectadora goza al encontrarse en el papel de una drogada o de una deficiente congénita. Hombres y mujeres (que, por otra parte, la cámara ha elegido ya con cierta malicia, porque tienen algún defecto o algún rasgo pronunciado) ríen felices al verse ridiculizados ante millones de espectadores. Total, piensan, es una broma. Pero son ridiculizados de verdad.

Cuarentones y cincuentones saben qué fatigas, qué búsquedas eran precisas para recuperar en alguna perdida filmoteca una vieja película de Duvivier. Hoy la magia de la filmoteca está acabada: la Neo TV nos brinda, en una misma noche, un Tótó, un Ford de los primeros tiempos y quizás hasta un Méliès. Así nos

hacemos una cultura. Pero ocurre que para ver un viejo Ford hay que tragarse diez indigeribles bodrios y películas de cuarta categoría. Los viejos lobos de filmoteca todavía saben distinguir, pero en consecuencia sólo buscan en su televisor las películas que ya han visto. De esta manera su cultura no avanza. Los jóvenes, por otra parte, identifican cualquier película antigua con una de filmoteca. Así su cultura se aminora más. Afortunadamente, aún están los periódicos que ofrecen alguna información. Pero, ¿cómo se puede leer periódicos si hay que ver la televisión?

La televisión norteamericana, para la que el tiempo es dinero, imprime en todos sus programas un ritmo calcado del jazz. La Neo TV italiana mezcla material norteamericano con material propio (o de países del Tercer Mundo, como la telenovela brasileña), que tiene un ritmo arcaico. Así, el tiempo de la Neo TV resulta un tiempo elástico, con desgarrones, aceleraciones y ralentís. Afortunadamente, el televidente puede imprimir su propio ritmo seleccionando históricamente con el telemando. Todos hemos intentado alguna vez ver el telediario pasando de la primera a la segunda cadena de la RAI a intervalos, alternativamente, de modo que hemos visto siempre dos veces la misma noticia y nunca aquella que esperábamos. O introducir una escena de pastel en la cara en el momento de la muerte de la vieja madre. O de romper la gymkhana de Starsky y Hutch con un lentísimo diálogo entre Marco Polo y un bonzo. Así, cada cual puede crearse su propio ritmo y ver la televisión del mismo modo que cuando se escucha música tapándose y destapándose los oídos con las manos, decidiendo por su propia cuenta en qué cosa se transformará la *Quinta* de Beethoven o la *Bella Gigugjin*. Nuestra noche televisiva ya no cuenta historias completas: toda ella es un avance, un trailer, un “próximamente”. El sueño de las vanguardias históricas.

En la Paleo TV había poca cosa que ver y antes de medianoche ¡todo el mundo a la cama! La Neo TV, en cambio, ofrece decenas de programas hasta horas avanzadas de la madrugada. El apetito se abre comiendo. El aparato de video permite ver ahora muchos programas más. Las películas pueden comprarse o alquilarse; y pueden grabarse los programas que se emiten cuando no estamos en casa. ¡Qué maravilla! Ahora es posible pasarse cuarenta y ocho horas al día delante de la pantalla, de modo que ya no hay que estar en contacto con esa remota ficción que es el mundo exterior. Además, un acontecimiento puede hacerse ir hacia adelante y atrás, y al ralentí y a doble velocidad. ¡Se puede ver a Antonioni a ritmo de Mazinga! Ahora la irrealdad está al alcance de todos.

El video es una de las nuevas posibilidades, pero ya aparecen otras y seguirá así hasta el infinito. En la pantalla televisiva podrán verse los horarios de trenes, la cotización de Bolsa, los horarios de espectáculos, las voces de la enciclopedia... Pero cuando todo, absolutamente todo, incluso las intervenciones de los consejeros municipales, pueda leerse en el televisor, ¿quién tendrá necesidad todavía de los horarios de trenes o de espectáculos, o de los informes meteorológicos? La pantalla del televisor nos dará informaciones de un mundo exterior al que ya nadie saldrá. El proyecto de la nueva megalópolis MITO, es decir, Milano-Torino, se basa en gran medida en contactos vía televisión: llegados a tal punto, no hay por qué potenciar las autopistas o las líneas ferroviarias, puesto que no tendremos necesidad de desplazarnos de Milán a Turín y viceversa. El cuerpo se volverá inútil; bastarán los ojos.

Se puede comprar juegos electrónicos, hacerlos aparecer en el televisor, y toda la familia puede jugar a desintegrar la flota espacial de Dart Vader. Pero, ¿cuándo?, si hay que ver tantas cosas, incluidas las registradas en video. En todo caso, la batalla galáctica, que ya no se jugará en el bar, entre un cortado y una llamada telefónica, sino todo el día, hasta el espasmo (porque, como se sabe, en el bar sólo se abandona la máquina porque hay alguien detrás echándonos el aliento en el cogote, pero en casa, en casa se puede jugar hasta el infinito), tendrá los efectos siguientes. Enseñará a los niños a tener unos reflejos óptimos, de manera que puedan conducir un caza supersónico. Nos habituará, a niños y adultos, a la idea de que desintegrar diez astronaves no es gran cosa, y la guerra de los misiles nos parecerá a la medida del hombre. Cuando después hagamos de veras la guerra seremos desintegrados en un instante por los rusos, no condicionados por Battlestar Galactica. Porque, no sé si lo habréis experimentado, después de haber

jugado durante dos horas, por la noche, en un inquieto duermevela, se ven luces intermitentes y la traza luminosa de los proyectiles. La retina y el cerebro quedan aniquilados. Es como cuando un flash nos relampaguea ante los ojos. Durante mucho tiempo sólo vemos delante de nosotros una mancha oscura. Es el principio del fin.

1983